

EL INJUSTO OLVIDO DE LUIGI ZAMPA.

Ludovico Longhi

[En Italia] falta una identidad de concepción del mundo entre «escritores» y «pueblo». Es decir que los escritores no hacen propios los sentimientos populares ni se preocupan por asumir el rol de educadores de la nación: no se plantean el problema de elaborar sentimientos populares a través de sus propias experiencias [...] En Italia el término «nacional» tiene un sentido ideológicamente muy restringido que no coincide nunca con «popular» porque los intelectuales lejanos del pueblo -o sea de la misma nación- están atados a una tradición de castas que ningún movimiento político popular ha destruido. Esta tradición intelectual es libresca y abstracta y sus adeptos están más cerca de Aníbal Caro o de Hipólito Pindemonte que de un campesino puliese o siciliano¹.

A. Gramsci

RIDENDO CASTIGAT MORES.

Si es verdad que la historiografía a menudo soluciona algunos olvidos de la crítica cinematográfica, la reflexión historiográfica inscrita en el ámbito italiano mantiene, entonces, una gran deuda con Luigi Zampa. La larga y heterogénea carrera de este estudiante de ingeniería arrepentido, aprendiz de actor y alumno de primera hora del *Centro Sperimentale di Cinematografia* junto con Antonioni, Germi y De Santis, enturbia las ideas y los buenos propósitos de los exegetas contemporáneos que suelen clasificar a los autores por su estilo. Junto con el director de *Arroz amargo* es acusado por la crítica, obtusamente militante, de fuertes complacencias con el mercado: a Zampa no le basta haber dirigido a las dos estrellas de *Roma città aperta*, Aldo Fabrizi y Anna Magnani (como veremos), para conseguir el reconocimiento y para que sus películas no sean tachadas de excesiva parentela con el tono ligero de los teléfonos blancos ni de peligrosa dilución en la farsa y lo sainetesco. Sin embargo justo este intento combinatorio, esta alquimia gastronómica de un plato de *lanx satura* con guarniciones de sainete, es decir la conjunción entre el llamamiento al enojo civil y la documentación histórico-costumbrista, configura la marca autorial de Zampa, su voluntad por adoptar un lenguaje que hable del pueblo dirigiéndose a él, en un punto de equilibrio entre las categorías de *fuentes* y de *agentes* históricos, según las definiciones de Ferro². Se trata del *ridendo*

castigat mores apreciable también en obras menores como *Un americano in vacanza* (*Un americano en vacaciones*, 1946) que, con la excusa de la comedia de equívocos, muestra las dificultades económicas y morales del resurgir de las ruinas, o en *Cuori senza Frontiere* (1950), donde el mecanismo melodramático de un triángulo amoroso incita descaradamente a una fuerte indignación contra la política de reubicación aleatoria de la frontera italo-yugoslava realizada por el general Tito, que provocó dolorosos éxodos e injustas separaciones.

Pero, para ilustrar con más claridad cuanto dicho es menester contextualizar sus dos trabajos de 1947 y también una preciosa y olvidada película del 1949: *Vivere in pace* (*Vivir en paz*) protagonizada por Aldo Fabrizi y considerada una auténtica obra maestra del neorrealismo italiano por el círculo de los críticos cinematográficos de New York (premio NYFCC a la mejor película extranjera); *L'onorevole Angelina* (*Noble gesta*) donde el personaje de Anna Magnani, el otro icono neorrealista, se pone al frente de un movimiento para la ocupación de las casas. Cuando, todavía, las películas neorrealistas más comprometidas utilizaban prácticamente solo la metáfora, Zampa organiza una puesta en escena explícita con un gesto colectivo directamente político; *Cuori senza frontiere*, filme que a través del mecanismo dramático del melodrama representa las trágicas consecuencias de las resoluciones del Tratado de París.

DE GASPERI Y TOGLIATTI EN EL FATÍDICO 1947.

En 1947 justo en el momento en que se delinean los planes estadounidenses de expansión militar (luego no sólo económicos) en Italia, el PCI de Togliatti no sabe y no puede poner objeción alguna a una decisiva campaña nacionalista. En los planes estadounidenses la península itálica representa una importantísima base estratégica no sólo para obtener el control del Mediterráneo desde Gibraltar hasta el canal de Suez, sino también en vistas de mantener las alianzas con Grecia y Turquía (y el proyecto de expansión en África y Oriente Medio). Por otra parte, la corriente disidente que desembocará en la idea del *Eurocomunismo*³ no está en condiciones de oponerse al totalitarismo de Stalin.

En el diario *L'Unità*, husmeando la posibilidad que Washington olvide la intención del gobierno italiano de mantener su propia soberanía, se comenta el encuentro entre De Gasperi y Truman con la famosa frase «no se debe ceder a la tentación de vender nuestra independencia por un plato de habichuelas». De manera similar, *Rinascita* (el órgano cultural del PCI) amonesta a toda la clase política de que, una vez aceptada la presión extranjera, se presenta el peligro de perder progresivamente el sentido de la dignidad nacional, trasformándose en una semicolonía, agente directo o indirecto con intereses no nacionales. Son palabras correctas en la teoría, pero paradoxales en la pragmática de la complicada situación europea descrita en la conferencia de Yalta⁴, donde tampoco Togliatti puede defender la italianidad de Trieste en pos de las directrices de Moscú⁵.

Por otra parte, frente a las fuertes presiones del mundo comunista, hay documentos de la CIA que confirman la fuerte voluntad de los Estados Unidos en mantener Italia en la esfera europea. Concretamente un informe de la *Intelligence Americana* de noviembre de 1947 reza lo siguiente: «La actual postura política tomada por los EEUU hacia a Italia consta de medidas orientadas a la defensa de la independencia y democracia del País, Italia es amiga de los EEUU, capaz de luchar de manera efectiva contra la expansión comunista». Y otro informe posterior fechado el 10 de abril de 1948 confirma: «El gobierno De Gasperi ha respondido a los objetivos de los EEUU gracias a su propia política interior y exterior y ha aceptado inmediatamente la invitación para formar parte del European Recovery Program. Todo ello se desarrollaba bajo las intensas presiones comunistas y también soviéticas para que Italia rechazase la oferta hecha por los EEUU». Éste es el compromiso que toma el joven gobierno democrático, al que inevitablemente tendrá que adecuarse para exorcizar la psicosis de una victoria electoral de la izquierda, de una insurrección armada comunista o de tener que precipitar en el arca estalinista.

La fuerte inflación que toca casi el 50% causa una nueva crisis en el gobierno, que obliga a De Gasperi a nombrar ministro de economía al liberal Luigi Einaudi, gobernador del Banco de Italia y futuro presidente de la República (1948-1955). Con el nuevo poder ejecutivo se sella una alianza entre DC y PLI (con la presencia de algunos ministros técnicos) que excluye a la izquierda de cualquier tipo de poder institucional. La política económica deflacionista, exigida por Washington y efectuada por Einaudi para estabilizar el valor de la lira, obtiene los resultados deseados, sin embargo la estabilización de la moneda no consigue contener los precios ni poner a salvo los puestos de trabajo: los despidos y las tensiones sociales desembocan en numerosas acciones de lucha pública cuyo culmine llega en noviembre con el asalto al palacio de justicia de Milán de la mano de miles de militantes comunistas dirigidos por Giancarlo Pajetta⁶. La motivación de la protesta era la destitución del gobernador civil Carlo Troilo, ex comandante partisano, llevada a cabo por el ministro de interior Mario Scelba. Este responde declarando el estado de sitio y ordenando al comandante del presidio militar, el general Capizzi, el uso de las armas. El PCI acaba rindiéndose tanto al ejército de Scelba como al de Tito que, con el beneplácito moscovita, anexiona Istria⁷.

Sin embargo la señal más profunda que impide un cambio progresista del nuevo gobierno se verifica alguno meses antes cuando la mafia, de la mano del bandido Salvatore Giuliano (mandado por la CIA y por el ministro Scelba⁸) comete una masacre en la localidad palermitana de Portella de la Ginestra, el 1 de mayo, durante una celebración llevada a cabo por una multitud de campesinos sicilianos, felices por la reconquista de la fiesta del trabajador y por la victoria de la izquierda en las municipales. Las 11 víctimas entre las cuales cabe contar dos niños, son el resultado de la actuación de oscuras fuerzas subversivas que utilizan la masacre de los inocentes como instrumento intimidatorio.

Solamente en diciembre, con la recuperación del poder adquisitivo de los salarios, se empieza a apreciar los beneficios de la maniobra económica de Einaudi. Con la votación de la Constitución se concede a la DC el papel de líder anticomunista, aclamado por *Confindustria*, por el partido republicano PRI y por el partido socialista de los trabajadores italianos PSIL, que en las famosas escisiones de Palacio *Barberini* sale de la alianza comunista-socialista con graves consecuencias por la derrota del Frente Democrático Popular durante las elecciones del 18 de abril de 1948.

VIVIRE EN PAZ.

Es en este *fatídico* 1947 Zampa realiza *Vivere in pace*, segundo largometraje que narra la nueva alianza entre el pueblo italiano y el ejército de los Estados Unidos, después de *Un americano in vacanza* (una comedia amable realizada y representada entre los auténticos escombros italianos como sólo el Rossellini de Paisà había hecho).

Vivere in pace ha sido tildada por muchos como la película que abre la tradición de la comedia costumbrista, un género, que con tonalidades irónicas, expone, analiza y critica un tipo de mentalidad de muchos (por suerte no de todos) italianos escépticos que están a la espera, cuya única preocupación es la de no comprometerse demasiado en los debates políticos de toda la década de los '40. Posteriormente éstos pasan a ser cínicos, individualistas, dispuestos a aprovechar cualquier oportunidad lícita o ilícita para triunfar en los años sucesivos. Aldo Fabrizi, protagonista y coguionista en el papel de *tío Tigna*, interpreta magistralmente a un ejemplar exponente de la mayoría, sensible tanto a una natural repugnancia por la guerra como a una desconfianza indolente respecto a las ideologías propuestas por las dos partes enfrentadas. El personaje bondadoso espera que las hostilidades se aquieten manifestando una visión de la vida que coincide con el *poujadisme* de Guglielmo Giannini⁹, es decir una postura de desconfianza de las instituciones democráticas, del sistema de los partidos y, en general de la política; escaso interés por el progreso de la nación que confluye en una visión simplista y substancialmente conservadora. Respecto a la representación simplista y maniqueísta de las dos Italias de *Caccia Tragica* (fascistas contra partisanos), Zampa muestra una imagen del país más articulada, en conflicto con la presencia de una tercera vía silenciosa y socarrona. Una vez confirmada la correcta dialéctica histórica, el director romano decide fustigar la excesiva prudencia del zafio tío Tigna, que al contrario de la joven Silvia, entusiasta defensora de las fuerzas antifascistas, es el único personaje que encuentra la muerte. El homicidio repentino y casi involuntario del protagonista cometido por crueles nazistas dispersos, confirma el odio hacia la barbarie fascista y la culpabilidad responsable de permanecer abúlicos durante un conflicto de dimensiones memorables.

Por otro lado, el tratamiento conciliador que se le da al fascista moderado (posteriormente reciclado en la DC), el inocuo secretario político local que se pone de acuerdo con los antifascistas, alude y prefigura un largo periodo de estancamiento de las fuerzas progresistas, conscientes que los equilibrios internacionales definidos en Yalta en febrero de 1945 han hecho definitivamente imposible su acceso al poder en Italia. Togliatti que en calidad de ministro de la justicia había firmado en la primavera de 1946 una disposición de amnistía para los fascistas (poniendo fin a un impopular proceso de depuración)¹⁰, se va en junio de 1947 del cuarto gobierno De Gasperi sin demasiados lamentos; tras la colaboración en la Asamblea Constituyente (de junio de 1946 a diciembre de 1947). El diálogo y la repartición del poder entre católicos y comunistas se dan sólo en las páginas de Giovanni Guareschi y en el *Don Camillo* de Julián Duvivier (1952). *Vivere in pace* está considerado uno de los mayores éxitos populares, justo después de la guerra, aclamado en toda Europa, obtiene el premio de la crítica en Nueva York (1947) y su distribución llega hasta Australia y Nueva Zelanda. La película puede ser subdividida en tres actos: la acogida de los fugitivos, la fiesta nocturna y el amanecer incierto. El argumento se desarrolla durante la primavera de 1944 en un pueblecito perdido en los montes de la región Lazio que recuerda la armoniosa y fabulosa comunidad del film de Alessandro Blasetti *Quattro passi tra le nuvole* (*Cuatro pasos en las nubes*, 1942), donde la guerra se percibe como un acontecimiento ajeno y lejano. Aquí conformistas (fascistas involuntarios) y progresistas son máscaras bondadosas lejanas de cualquier fanatismo, dispuestas a conciliarse en momentos de necesidad. El primer acto posee un tono distendido y casi fabuloso con los dos jóvenes sobrinos de tío Tigna. Ambos encuentran en el bosque a dos soldados americanos Ronald e Joe y deciden ayudarlos sin decir nada al resto de la familia.

La tensión aumenta en el II acto cuando tío Tigna, con un cierto nivel de inconciencia, decide hospedar a los dos enemigos. Los americanos se muestran respetuosos y joviales, no como el oficial alemán, propuesto al control del pueblo, que se revela un nazista prepotente e inflexible. Mientras el tío intenta desviar la preocupante atención del secretario fascista, entre la sobrina Silvia y el soldado Ronald nace una relación. La secuencia de la juerga nocturna (una magistral obra de alquimia fílmica que combina perfectamente momentos cómicos con momentos serios) se abre con la visita inoportuna del oficial alemán a casa del aterrorizado tío Tigna. Éste lo anima a beber hasta conseguir que el oficial alemán, de manera insólita, se comporte como una persona locuaz y alegre. En ese momento, el soldado negro Joe sale de su escondite en un estado de embriaguez muy superior a la del soldado alemán. Ambos unidos fraternalmente por los efectos del alcohol se van de fiesta por todo el pueblo improvisando escenas de jazz con las marchas militares con la intención de creer que la guerra ha terminado definitivamente. A través de las miradas preocupadas de tío Tigna y del párroco, que observan a sus compaisanos durante la fiesta, se presagia que todo es una

ilusión y que las celebraciones son aún prematuras: en el momento que la SS descubrirán que los dos soldados americanos han encontrado asilo entre los vecinos de la población, prepararán fuertes represalias.

El último acto reserva nuevas sorpresas. El oficial alemán, «un uomo qualsiasi» deseoso de paz, pide en préstamo a tío Tigna algunos vestidos para abandonar todo aquello que lo ata al inútil conflicto. Mientras éstos viven un contexto distendido son asesinados por una patrulla de nazistas fanáticos, ejemplo de figuras mortíferas (deshumanizadas a través de los encuadres de campo largo) que borran cualquier ápice de esperanza de un final feliz, que había sido alimentado por el posible futuro enlace matrimonial entre Silvia y Roland. *Vivere in pace* presente un tipo de estilo narrativo clásico (presentación-nudo-desenlace) a diferencia de la estructura narrativa abierta de los trabajos de los contemporáneos Rossellini y De Sica. Zampa, gracias a su estilo, consigue comunicar de manera sencilla y directa la complejidad y la confusión de aquel momento histórico consiguiendo mantener invariable en el tiempo el deleite por la película.

NOBLE GESTA.

En este mismo año, Zampa firma un segundo trabajo *L'onerevole Angelina* que será presentado con gran éxito en el festival de Venecia. El director romano vuelve a proponer la fórmula pilotada en su anterior trabajo, la estructura narrativa clásica con el mismo equipo de guionistas: Piero Tellini, Suso Cecchi D'Amico y uno de los héroes neorrealistas rossellinianos: Anna Magnani. Pero esta vez, entre las notas fabulosas, que preludian *Miracolo a Milano* (Zavattini- De Sica, 1951), y los conflictos maniqueos ricos contra pobres a la manera de Frank Capra, aparece un marcado ímpetu periodístico, una evidente intención documental, ilustrada metonímicamente por los reporteros del incipit. Zampa y sus colaboradores habían efectivamente visitado los barrios periféricos de Roma entrevistando a sus habitantes. Una de las habitantes de *Città Giardino* les había contado su experiencia de cómo capitaneó a los vecinos de su barrio para ocupar un edificio porque un día se les negó el pan a pesar de tener la cartilla de racionamiento. Tras la hazaña, todos querían nombrarla diputado, pero ella se negó porque no se sentía capaz de hacerlo. Recuerda en las siguientes palabras el director: «Los habitantes querían llevarla al parlamento, pero ella se negó porque era casi analfabeta y pensaba que era mucho mejor enviar a alguien más hábil y con más cultura. En el filme quisimos mantener la siguiente conclusión: en un primer momento se pensó a una imagen final de Angelina cubierta con un manto rojo entrando triunfante en el parlamento, sin embargo dicha imagen me pareció, incluso a mí que soy comunista y he votado siempre al PCI, un final excesivamente retórico».

Zampa abre y cierra la narración con un mismo plano secuencia entrando y saliendo de la populosa chabola donde Angelina vive sus tribulaciones cotidianas. Prólogo y epílogo aprovechan cualquier momento de una mujer cualquiera que vista de cerca se transforma en una potencial líder (con el rostro de Anna Magnani surcado por las arrugas de atávicos sufrimientos).

La narración continúa con un calibrado *crescendo* entre las protestas y los enfrentamientos de mujeres de periferia contra sus alcahuetes, contra aquellos que les hacen pasar hambre. Éstos no son la encarnación de un mal sobrenatural e impalpable sino que tienen una identidad y una historia propias: negociantes corruptos que se aprovechan de las miserias de la historia para enriquecerse con el estraperlo; constructores transformistas que especulan bajo cualquier gobierno (sea democrático o no) cambiando impudicamente de chaqueta; líderes megalómanos e irresponsables que persiguiendo fantasiosas campañas demográficas han abandonado a numerosas familias en la miseria. Como demuestra la maravillosa secuencia del aluvión, la pobreza no es una enfermedad congénita ni una maldición divina, sino que tiene una causa y un posible antídoto (según la perspectiva de Zampa).

El análisis sin prejuicios [parecido a un folleto electoralista con el eslogan: «tiene que venir Baffone! (antes o después llegará por fin Stalin)»] aligera la tensión gracias a la historia de amor entre la hija de Angelina y el hijo de su verdugo, un joven capitalista iluminado y sensible a las causas humanitarias. Esta trama amorosa, similar a la de las óperas, endulza la aspereza del argumento y traduce en lenguaje cinematográfico el aviso conciliador de Togliatti: «la supuesta incompatibilidad entre Partido Comunista y clase media no existe»¹¹.

LA CUESTIÓN HISTRIANA.

El tercer y último caso apto a sufragar nuestro discurso es *Cuori senza frontiere* (1949) la única película, hasta el 2005¹², que habla del frente italo-yugoslavo y de las sanguinarias cuestiones de la frontera oriental. En consecuencia del Tratado de París firmado el 10 de febrero de 1947 entre los aliados ganadores de la segunda guerra mundial (USA, URSS, Reino Unido, Francia, Polonia, Checoslovaquia, Grecia e Yugoslavia) y los perdedores aliados de Hitler (Italia, Rumanía, Hungría, Bulgaria y Finlandia), Italia tiene que ceder a la Republica Yugoslava, el territorio de Zara, la isla de *Lagosta*, el alto valle de *Isonzo*, Istria y gran parte del Carso *triestino* y *goriziano*¹³. Trieste es declarada territorio libre y dividido en dos partes cada una bajo una distinta esfera de control: la zona A controlada por los anglo-americanos, y la zona B, ocupada por las tropas yugoslavas. También Gorizia está dividida en dos partes pero sin el beneficio de la extraterritorialidad: en un primer momento una línea de yeso, luego un hilo espinado y después un muro dibujan el recorrido del telón de acero italiano, el lugar donde el bloque imperialista y el comunista se enfrentan cara a cara. Esta resolución, que por su iniquidad y arbitrariedad pasará a la Historia con el nombre de *Diktat*, provoca el dramático éxodo de centenares de miles de italianos obligados a dejar sus tierras, sus trabajos, sus actividades y sus muertos (en Gorizia también el cementerio está dividido) antes que perder su propia identidad nacional. Paralelamente parecen ser premiados los crímenes de las tropas de Tito, su estrategia del terror de masa

y de limpieza étnica que unos cuantos decenios más tarde se revelará nefasta para la misma unidad nacional yugoslava. En 1948, justo poco antes de rodar la película, Tito es expulsado del *Cominform* (suspensión de cualquier ayuda económica por parte de URSS) con la acusación de desviacionismo y de acuerdo secreto con los norteamericanos: consecuentemente el gobierno yugoslavo experimenta una política exterior basada en la equidistancia entre los dos bloques que endurece las relación entre etnias autóctonas y minorías italianas presentes en el territorio.

Zampa ilustra la tragedia con el personal *mélange* melodramático – documental: en un escenario de división maniqueísta y de boceto entre personajes eslavos todos rubios y los italianos morenos, se conjugan dramas públicos y privados alrededor de la familia Sebastián. Giovanni, el padre, (interpretado por el actor *goldoniano* Cesco Baseggio) tiene que elegir de un día para otro si quedarse en su país o pasar a Yugoslavia donde se han quedado sus únicos medios de sustentamiento: la vaca y el huerto. La hija Donata (Gina Lollobrigida) tiene que escoger entre el novio de toda la vida que en razón de su fe política prefiere vivir en Yugoslavia, y el prófugo Domenico (Raf Vallone) herido en el tentativo de volver a Italia. El hijo Pasqualino [Enzo Staiola, el pequeño Bruno de *Ladri di biciclette* (De Sica-Zavattini, 1946)], víctima directa del ilógico conflicto, padece el deshonor de ser llamado traidor por los otros niños que no lo aceptan, ni de la parte eslovena, ni de la italiana. Son los personajes más inocentes los que pagan una situación que están viviendo sin entender la, sin reconocer otro motivo de conflicto más allá de la diferencia de identidad, similarmente a lo que ocurre en las primeras películas de De Sica – Zavattini, pero en este caso con un vínculo referencial más directo. En la lógica lineal y coherente de los niños la mejor elección es, una vez encontrado el problema, eliminarlo en su raíz para solucionarlo definitivamente y su simple y directo tentativo de abatir la frontera es causa de graves tensiones entre los adultos y la muerte de Pasqualino.

La película mantiene estrechas conexiones con los hechos de crónica: la línea blanca de la frontera (que entre otras cosa era el título provisional del film) es el centro, la bisagra material y simbólica de todo el relato: el barniz blanco pintado en el suelo, los palos y el hilo espinado ilustran una de las rarísimas veces en las cuales la frontera que divide ambos lados es mirada, analizada, estudiada, medida y construida. La larga secuencia del incipit que describe, casa por casa, todo el pueblo no tiene nada que envidiar a un cine diario Luce de la época: todos los exteriores están rodados en la zona del Carso entre los pueblos alpinos de Santa Croce y Monrupino. Los niños protagonistas de la historia son actores no –profesionales seleccionados *in situ* como desvela la fuerte cadencia dialectal y como subraya la verosimilitud del discurso fílmico. Sin embargo a pesar de la colaboración en el guión del escritor periodista (y futuro corresponsal desde Belgrado) Stefano Terra¹⁴ no es intención de los autores (Zampa y Pietro Tellini) experimentar nuevas posibilidades del lenguaje cinematográfico ni forzar los límites de la estructura narrativa melodramática. En este sentido el cambio de título de *La linea bianca* a *Cuori senza*

frontiere pone de manifiesto un cambio de registro no despreciable: de un protagonista físico como la frontera de estado que hubiera podido ser presupuesto realista casi documental, se pasa al *melò* es decir una construcción dramática más cercana a la sensibilidad popular.

CONCLUSIONES

Justo en esta cuestión del cambio de título está incluida la sinécdoque de la marca estilística zampiana es decir la percepción que reconocidas obras maestras del neorrealismo no alcanzan la consigna democrática y antifascista de progreso cultural de la nación. Con la excepción de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) el experimento de nuevas posibilidades fílmicas ha sido obra de una *intelligenza* estérilmente cosmopolita y desconectada del pueblo, verdadero protagonista del movimiento de resistencia y del proceso de reconstrucción. En este sentido aparece plausible la aplicación de las categorías (fuente y agente) de Marc Ferro de a la obra de Zampa: sus películas no solo narran unos hechos de crónica que son directamente reconocibles, sino que además gracias a su estructura narrativa y a su construcción dramática inmediatamente compartida por el gran público, devuelven a éste la conciencia de ser dueños del propio destino. Como se ha podido apreciar en los tres ejemplos citados, Zampa entiende representar *la historia inmediata*, llevar a cabo un discurso fundado en «la proximidad temporal de las obras al argumento tratado y la cercanía material del autor a los hechos que examina» (Jean Lacouture)¹⁵. De esta forma su trabajo proporciona un especial tributo a la redacción del gran texto que la sociedad escribe sobre su propio pasado, influenciando la mentalidad y el imaginario del público, pueblo-nación que llama prepotentemente en causa.

Las películas de Zampa cuentan la Resistencia y la Posguerra a través de las vicisitudes de Zio Tigna, Angelina y Pasqualino: individuos humildes, como los protagonistas de la tradición de la novela histórica, enlazan sus vivencias personales con la Historia, y plasman una nueva relación con el universo. Se trata de una la lectura cinematográfica de la Historia y un motivo más para reconsiderar la filmografía zampiana.

NOTAS

- 1 GRAMSCI, A: *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, pp. 2114, 2116.
- 2 FERRO, M.: *Cinéma et histoire. Le cinéma agent et source de l'histoire*, Paris, Denöel-Gonthier, 1977, (traducción italiana: *Cinema e storia. Linee per una ricerca*. Milano, Feltrinelli, 1980).
- 3 AA. VV.: *L'Europa da Togliatti a Berlinguer. Testimonianze e documenti 1945-1984*, Bologna, Il Mulino, 2005.

- 4 SPAGNOLO, C: *Sul memoriale di Yalta. Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale*, Roma, Carocci, 2007.
- 5 AGA-ROSSI, E. y ZASLAVSKY, V.: *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- 6 TROILO, C.: *La guerra di Troilo. Novembre 1947: l'occupazione della prefettura di Milano, ultima trincea della resistenza*, Catanzaro, Rubettino, 2005.
- 7 GALEAZZI, M.: *Togliatti e Tito. Tra identità nazionale e internazionalismo*, Roma, Carocci, 2005.
- 8 RUTA, C.: *Il binomio Giuliano – Selva*, Catanzaro, Rubettino, 1995
- 9 Giannini era un singular periodista, comediógrafo y director de cine *Duetto vagabondo* (1939), *Il nemico* (1943), *Grattacielo* (1943), *Quattro ragazze sognano* (1943)] que a partir de 1944 en el semanal *L'Uomo Qualunque* (*El Hombre Cualquiera*, fundado y dirigido por el mismo) se oponía públicamente y con un cierto retraso a la dictadura fascista, por su excesiva ingerencia en la vida privada de los ciudadanos. Cabalgando la profunda incertidumbre por el difundido malestar del momento, el movimiento de protesta generado por la revista se reorganiza en el *Fronte dell'Uomo Qualunque*, un partido apoyado por los latifundistas e industriales ex fascistas, temerosos de una posible insurrección proletaria. Gracias a su malabarismo político obtiene el 5,3 % de votos en las políticas del 1946 (30 escaños en la Asamblea Constituyente), sucesivamente se mantiene en la brecha aliándose a derecha o izquierda según la conveniencia hasta confluir definitivamente en el MSI.
- 10 FRANZINELLI, M: *L'Amnistia Togliatti. 22giugno 1946: colpo di spugna sui rimini fascisti*, Milano, Mondadori, 2007
- 11 TOGLIATTI, P.: <Ceto medio e Emilia rossa>, en *Politica nazionale e Emilia rossa*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- 12 Solo recientemente los arbitrios y los crímenes de Tito ha vuelto a despertar el interés del mundo político y consecuentemente del universo audiovisual: en 2004 la RAI produce el film-tv *Un cuore nel pozzo* (Alberto Negrin) que ya en el título homenajea el trabajo de Zampa mientras que parece aparcado el proyecto de Gabriele Polverosi (ex ayudante de dirección de Bernardo Bertolucci) de realizar *Milan Razic colpevole!* Una película sobre los crímenes de Tito.
- 13 DE ROBERTIS, A. G.: *Le grande potenze e il confine giuliano 1941-1947*, Bari, Laterza, 1983.
- 14 Su verdadero nombre era Guido Tavernari y había trabajado en el *Politecnico* de Elio Vittorini. Era amigo de Indro Montanelli, Igor Man, Bernardo Valli y gran apasionado de literatura y artes figurativas. En 1950 es enviado a Belgrado como corresponsal de la RAI y de ANSA para seguir de cerca el experimento de la *tercera vía* del general Tito, pero tres años más tarde es considerado persona indeseada por el gobierno yugoslavo y obligado a repatriar.
- 15 LACOUTURE, J: <La storia immediata>, en J. LE GOFF (ed.), *La nuova storia*, Milano Feltrinelli, 1980., p. 210